

Ważbiński, Zygmunt

Musaeum Paola Giovio w Como : jego geneza i znaczenie

Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo 8 (99), 115-144

1979

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Zakład Muzeologii

Zygmunt Ważbiński

MUSAEUM PAOLA GIOVIO W COMO
JEGO GENEZA I ZNACZENIE

“I luoghi ove studiamo si dicono
anchessi Musei”

G. P. Lomazzo

Zarys treści. Artykuł dotyczy dziejów, programu i genezy literackiego i artystycznego salonu z połowy XVI w. ufundowanego przez włoskiego historyka (w tym i historyka sztuki) Paolo Giovio w Como. Mieścił się on w willi nazwanej przez fundatora Musaeum. Autor starał się wykazać także znaczenie tej pionierskiej inicjatywy dla rozwoju nowożytnego muzealnictwa europejskiego.

Musaeum Giovia budziło i wzbudza nadal duże zainteresowanie badaczy sztuki późnego Odrodzenia a historyków kolekcjonerstwa w szczególności. W XVII, XVIII a nawet w XIX w. tematem tym interesowali się wyłącznie badacze regionalni pochodzący z Como. Prace ich miały charakter przyczynkarski. Dopiero na przełomie XIX i XX w. pojawiły się prace nowego typu, w których starano się rozwiązać problem „pierwszego muzeum” nowożytnego w sposób bardziej kompleksowy. Należy do nich pionierska w tym względzie rozprawa E. Müntza¹ oraz monografia L. Rovello². Autorzy podjęli się próby odtworzenia pierwotnej galerii portretów znajdujących się w *Musaeum* Paola Giovio w Como. Wyzy-skali oni zarówno liczne świadectwa współczesnych, jak i rezultaty XIX w. badań archiwalnych. Badania te doprowadziły do zidentyfikowania części zachowanych portretów z kolekcji Giovia (ok. 100) jak i programu całego zespołu portretów (ok. 400)³. Dostrzeżono też związki

¹ E. Müntz, *Le Musée des portraits de Paul Jove. Contribution pour servir à l'Iconographie du Moyen Age et de la Renaissance*, Memoires de l'Academie des Inscriptions et Belles Lettres, 1900—1901, s. 249—343.

² L. Rovelli, *L'opera storica ed artistica di Paolo Giovio, comasco, vescovo di Nocera. Il Museo dei ritratti*, Como 1928.

³ *Ibid.*, s. 135—160.

jakie istniały między *Musaeum* Giovia a zbiorem portretów artystów wchodzących w skład drugiego wydania *Żywotów* Vasariego⁴. Wykazano też znaczenie jakie kolekcja Giovia miała dla innych inicjatyw tego typu w szesnastowiecznej Europie.

Kwestie te podjął raz jeszcze P. O. Rave⁵ i wskazał na pionierski charakter inicjatywy Giovia wiążąc ją z rozwojem nowożytnego portretu we Włoszech. Na szczególną jednak uwagę zasługuje inne studium tegoż autora dotyczące samego *Musaeum*⁶. Autorowi udało się odnaleźć, na jednym z anonimowych szesnastowiecznych widoków przedmieścia Como — obraz willi Paola Giovia⁷. Opierając się na tym dokumencie oraz na kilku szesnastowiecznych opisach *Musaeum* pokusił się o rekonstrukcję zniszczonego już u progu XVII w. okazałego „założenia muzealnego”.

Na uwagę zasługuje zgodność malarskiego wyobrażenia *Musaeum* z jego literackimi opisami. Świadczy to pozytywnie o wartości informacyjnej tych dokumentów. Te ostatnie winny stać się podstawą do dalszych badań nad obiektem. Wydaje się bowiem, że badacze *Musaeum* Giovia nie rozstrzygnęli jeszcze wszystkich kwestii związanych z historią a zwłaszcza z programem jego willi. Zajmowano się dotąd niemal wyłącznie dwoma zagadnieniami: zbiorem portretów i usytuowaniem zespołu willowego. Nie analizowano willi od strony funkcji, jaką miała ona pełnić w myśl intencji fundatora.

Brak szczegółowych badań w tym zakresie — a zwłaszcza skomplikowana problematyka humanistyczna i polityczna dekoracji willi Giovia — nie pozwala na rozwiązanie wszystkich interesujących historyka tych wczesnych dziejów muzealnictwa kwestii⁸. Chciałbym chociażby zwrócić uwagę na potrzebę podjęcia poszukiwań w tym zakresie. Pozwolą one wyjść poza stereotypowy i fragmentaryczny — utrwalony od czasów Müntza i Rovello⁹ — obraz tego interesującego przedsięwzięcia.

Jako punkt wyjścia do niniejszych rozważań proponuję uważną lekturę grupy bardziej lub mniej znanych dokumentów związanych z historią i programem tego założenia.

⁴ E. Müntz, op. cit., s. 280 i n.

⁵ P. O. Rave, *Paolo Giovia und die Bildnisvitenbücher des Humanismus*, Jahrbuch der Berliner Museen. N. F. des Jahrbuch d. Preuss. Kunstsammlungen, 1959, s. 119—154.

⁶ Tenze, *Das Museo Giovia zu Como*, Römische Forschungen der Bibl. Herziana, 1961, t. 16, s. 275—284.

⁷ Widok jeziora Lario, ok. 1600, Museo Civico, Como; por. P. O. Rave, *Das Museo...*, s. 275.

⁸ Dowodzi tego opis willi przez A. F. Doniego w liście do hr. Agostino Landi z 20 VII 1543 — A. F. Doni, *Lettere*, Venezia 1544, c. 45^r—51^r; A. Lazzarini, *Il Museo Gioviano descritto da A. F. Doni*, Archivio Storico Lombardo 28, fasc. 31, s. 143—150.

⁹ Por. przyp. 1 i 2.

*

*

*

Wśród dokumentów dotyczących *Musaeum Giovia* można by wyróżnić trzy rodzaje:

a) opisy willi, listy w sprawie pozyskania różnych portretów i testament; ilustrują one jej „idealny”, zgodny z intencją fundatora obraz¹⁰,

b) opisy podróżników i bywalców *Musaeum*; są one interesujące ze względu na to, że pokazują „instytucję” Giovia od strony odbiorcy¹¹,

c) dokumenty archiwalne (rachunki, umowy o dzieło) dotyczące dziejów budowy tego zespołu, informują o współpracownikach Giovia oraz o twórcach realizujących jego pomysły i dają pełniejsze wyobrażenie o kontekście, w jakim pomysł ten kształtował się i dojrzewał¹².

Przegląd tych dokumentów należałoby rozpocząć od testamentu Giovia (1552), tzn. od dokumentu, w którym *Musaeum* uzyskało swój ostateczny kształt — stając się jak gdyby fundacją „domus Jovii”¹³. W myśl jego postanowień zbiory *Musaeum* nie mogły pod żadnym pozorem opuścić fundacji ani też ulec przemieszczeniu nawet w jej obrębie. Strażnikami nienaruszalności tego założenia mieli być spadkobiercy Paola Giovia — w pierwszym rzędzie bratanek Giulio Giovio. Wniosek, jaki narzuca się, jest niewątpliwy: *Musaeum* miało być pomnikiem na cześć

¹⁰ P. Giovio opisuje często, choć fragmentarycznie, swą willę w listach do przyjaciół oraz, najpełniej, we wstępie do katalogu portretów wybitnych ludzi: *Elogia veris clarorum virorum imaginibus apposita quae in Museo Joviano spettantur*, Venezia 1546, c. 2 (powtórzona w: *Elogia doctorum virorum ab avorum memoria publicis ingenii monumentis illustrium*, Bazylea 1556 i Antwerpia 1557). Testament P. Giovia z 4 VIII 1552 znajduje się w Archivio di Stato, we Florencji (por. L. Rovelli, op. cit., s. 143 oraz F. Fossati, *Il Museo Gioviano e il ritratto di Cristoforo Colombo*, Periodico della Società Storica per la provincia di Como, 1892, 9, s. 99—100. Do tej samej grupy dokumentów należy zaliczyć list Benedetta Giovia do Paola Giovia z lat 1543—1545, por. Monti Santo, *Lettere di Benedetto Giovio*, Periodico della Società Storica per la provincia di Como, 1891, 8, s. 200.

¹¹ Najwcześniejszym opisem willi Giovia jest list A. F. Doniego do A. Landi. Jest on w przeciwieństwie do współczesnego listu Doniego pisanego do Tintoretta — utrzymany w tonie „serio”. Innym, nieco późniejszym opisem willi sporządzonym przez turystę, jest fragment T. Porcacchi, *La Nobiltà della città di Como*, Venezia 1569.

¹² Por.: P. O. Rave, *Das Museo...*, s. 275 i n.

¹³ Oto wyciąg z testamentu P. Giovia dotyczący przyszłości *Musaeum*: „...ut posteritatem domus honestis redditibus ornaret et conservaret, quod ad famam laudemque eius pertinere arbitratu Julio et germano fratre Benedicto genito, cui ecclesiam nucerinam coadiutorio namine resignavit, conservationem dignitatis dictae domus Ioviae commendavit et specialiter conservandi musaei quod est aedificatum in burgo de Vico... ut diu tabulae conservari possint et obstendi nobilibus ingeniis... nullo modo ea ornamentu refingat de locis suis neque cuidam vendere liceat, quia voluit ea perpetuo conservari indicta domo Iovia...” (cyt. za: L. Rovelli, op. cit., s. 143). Por. przyp. 10.

jego fundatora. Tą przesłanką należy tłumaczyć jego charakter propagandowy; testator domagał się, aby *Musaeum* zachowało charakter instytucji publicznej otwartej dla wszystkich. Testament Giovia stanowił w zasadzie statut fundacji Giovia — prawną podstawę „domus Jovii”.

Instytucja ustanowiona przez Giovia funkcjonowała, w myśl intencji jego twórcy, aż do początku XVII w. Świadczą o tym opisy podróżników zwiedzających *Musaeum* już po śmierci Giovia¹⁴ oraz liczne i długotrwałe wizyty różnych malarzy nadwornych przysłanych z misją skopiowania zgromadzonych tam portretów. Wśród nich byli m.in.: przysłany z inicjatywy Vasariego przez Medyceuszów Cristofano dell'Altissimo (1552—1556)¹⁵; przybyły z polecenia Hipolity, córki Ferrante Gonzaga, Bernardino Campi (pracował w tych samych latach co dell'Altissimo)¹⁶; przysłany przez arcykis. Ferdynanda z Tyrolu nieznanym z nazwiska malarz austriacki (1579—1580)¹⁷, czy wreszcie przybyły z polecenia kard. Federica Boromeusza malarz mediolański (1610)¹⁸.

Wydaje się jednak, że po śmierci Paola Giovio (1552) i jego brata Benedetta (1555) oraz bratanka Giulia (1562) *Musaeum* straciło swoją dawną żywotność. Odtąd też przybysze będą interesować się bardziej kolekcją portretów aniżeli *Musaeum* jako takim. Stopniowo też zacieśniały się w świadomości zwiedzających wielorakie, sformułowane przez fundatora cele tej instytucji redukując się do zespołu portretów. To zjawisko tłumaczy w dużej mierze, dlaczego u schyłku XVI w. rodzina Giovia tak łatwo zrezygnowała z próby ocalenia nadwyreżonej przez wody jeziora budowli — sprzedając ją i godząc się na jej rozbiórkę¹⁹. Przeniesiona do innego pałacu kolekcja portretów uległa w ciągu XVII w. rozproszaniu. Ten fakt wyjaśnia w dużej mierze przyczyny ograniczenia się poszukiwań badaczy *Musaeum* niemal wyłącznie do zespołu wizerunków sławnych ludzi.

Musaeum było i miało być — w myśl założeń fundatora — muzeum

¹⁴ Por. m.in. opis T. Porcacchiego, op. cit. oraz G. P. Lomazzo, *Trattato d'arte della pittura e della scultura*, Milano 1584, ks. 6, rozdz. 51.

¹⁵ Por.: F. Fossati, *Il Museo...*, s. 98; E. Müntz, op. cit., s. 280 i n. oraz L. Rovelli, op. cit., s. 144.

¹⁶ Por.: F. Fossati, op. cit., s. 99 i L. Rovelli, op. cit., s. 144.

¹⁷ Por.: G. Ladner, *Zur Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol*, Mitteilungen des Österr. Instituts für Geschichts-Forschung, 1933, 47, s. 430—482 i 1935, 49, s. 367—391; L. Luchner, *Denkmal eines Renaissancefürsten. Versuch einer Rekonstruktion des Ambraser Museum von 1583*, Wien 1958.

¹⁸ Por. F. Fossati, op. cit., s. 99.

¹⁹ Por. L. Rusca, *Per la rovina del Museo Giovio*, [w:] *Carme*, Como 1626; 26; F. Scoto, *Itinerario ovvero nova descrizione de viaggi principali in Italia*, Padova 1610 pisał: „Como è una città molto nobile [...] per l'illustre Museo di Paolo Giovio. Al presente non vi è rimasto altro di notabile che alcune pitture sul muro. L'imagini, i panni del prete Giovio ecc., di gran valore sono dentro la città nel palazzo dei Giovio” (por.: L. Rovelli, op. cit., s. 148—149).

monograficznym w najszerszym tego słowa znaczeniu. Pewne partie tej willi związane były bezpośrednio z osobą fundatora (np. sala Honoru), inne natomiast z jego środowiskiem (Parnas), lub epoką (np. Zbrojownia).

Nasuwa się uzasadnione pytanie, czy intencja fundatora, zawarta w testamencie, pokrywała się, zwłaszcza że *Musaeum* było dziełem siedmiu lat pracy, z jego intencjami wcześniejszymi²⁰. Z lektury wypowiedzi Paola Giovio, względnie jego najbliższego współpracownika Benedetta Giovio wynika, że:

a) *Musaeum* było zbudowane w latach 1536—1543 na ruinach antycznej willi należącej do Pliniusza Młodsze²¹,

b) wzniesiono je m.in. z myślą o pomieszczeniu tam kolekcji portretów wybitnych ludzi formowanej począwszy od roku 1521²²,

c) miała być miejscem rekreacji dla Giovio i jego gości — rodzajem otwartego salonu dla humanistów²³.

Powyższe założenia odnaleźć można w wypowiedziach samego fundatora, który podróżował nieustannie między Rzymem, Florencją i Como²⁴ oraz jego brata Benedetto, rezydującego stale w Como i czuwającego

²⁰ Willa zbudowana została w latach 1536—43, por.: P. O. Rave, *Das Museo...*, s. 276 i n. Na temat P. Giovio por.: F. Chabod, *Paolo Giovio*, *Periodico della Società Storica Cremonese* 1954, 37, s. 8—30.

²¹ Na temat wzniesienia willi Giovio na miejscu willi Pliniusza Mł. — por. P. Giovio, *Elogia...*, s. 2.

²² Pierwsza wzmianka na temat zbierania portretów przez Giovio znajduje się w liście tegoż do M. Equicoli z 28 VIII 1521: „Incessit iam pridem animo meo libido haud illaudabilis cubiculum Mercuriale atque Palladium exornandi novissimis clarorum in litteris virorum imaginibus, ut boni mortales eorum exemplo ad virtutes aemulatione gloriae accenderentur. Proinde singulis tabellis, dignissimorum artificum ingenio depinctis, plurimas eorum imagines non sine labore collegi, et in primis Pontani, Mirandule, Politiani, Ficini, Hermolai, Sabellici, Archillini multorum aliorum, ut Dantes, Petrarchae, Boccacci, Aretini, Baptistae Alberti, Pogii, Argiropili, Savonarolle, Marulli et similium. Restat ut viventium, ut cepi, aliquas conquiram, et defunctorum nonnullas, sicut Fratris Baptistae Carmelitani; huius velim effigiem veram meo nomine pingi ab erudita manu iuberes in linteo sesquipedali; neque me repositurum liberalitati tue calculum profiteor, quum omnia mea ad te tuique similes ingenu quadam comessione pertineant”, por. S. Bottari, *Lettere pittoriche*, t. 5, Milano 1822, s. 283.

²³ Por.: listy P. Giovio pisane do przyjaciół: R. Renzi — 29 VII 1539; kard. Al. Farnese, 7 VIII 1539 — oraz do C. Gualtieri — 24 VI 1540: w tym ostatnim piśmie o „wielkiej uczcie jaka miała miejsce nad źródłem Pliniusza” z okazji wizyty del Vasto i jego dworu. W liście do Molzy z 3 III 1534, chwalił znakomite wina komeńskie oraz wysmienite ryby z jeziora Lario. P. Giovio pozostawił, oprócz listów, opis jeziora oraz jego okolic — podkreślając ich piękno, por. P. Jovii, *Descriptio lacus Larii*, [w:] S. Boldoni, *Larius...*, Avignon 1776, cyt. za F. Chabod, op. cit. s. 11 i 24.

²⁴ *Ibid.*, s. 9—14.

nad realizacją projektów²⁵. Obaj też udzielali ustnych wyjaśnień oprowadzanym gościom²⁶. Jednakże opublikowany przez Paola Giovio katalog portretów nie dotyczył całości zbiorów a jedynie ich pewnej części — wizerunków literatów i polityków; Giovio nosił się jednak z zamiarem opublikowania katalogu i pozostałych członków kolekcji, a co ważniejsze — zaopatrzenia go w ilustracje²⁷. Ideę tę zrealizował po jego śmierci bazylejski drukarz Pietro Perna, publikując w latach 1575 i 1576 dwutomowy katalog portretów ze sztychami T. Stimmera²⁸.

Przyjrzyjmy się teraz uważniej poszczególnym, wspomnianym wyżej, elementom programu *Musaeum*.

MUSAEUM JAKO REKONSTRUKCJA WILLI PLINIUSZA MŁODSZEGO

Paolo i Benedetto Giovio utrzymywali, że *Musaeum* zbudowane zostało na ruinach willi Pliniusza Cecyliusa, bratanka wielkiego polihistora rzymskiego. Mogła to być jedna z dwóch opisanych przez Pliniusza willi w Como położonych nisko, nad jeziorem, którą nazywał on — w przeciwieństwie do drugiej, usytuowanej wysoko na skale Tragedii — Komedią²⁹. O prawdziwości tego sądu nie mieli najlepszego wyobrażenia pisarze XVI w.³⁰ Późniejszy, osiemnastowieczny przedstawiciel tej rodziny, Gian Battista Giovio uważał, że *Musaeum* zostało wzniesione na miejscu rzymskiej willi Caniniusza Rufusa — poety i przyjaciela Pliniusza³¹.

Sąd Paola Giovio nie miał pokrycia w faktach; jednakże na uwagę zasługuje „intencja” jego autora poszukującego powiązań z odległym antenatem. — Wiadomo, że zarówno Pliniusz Starszy, autor tak zachłannie

²⁵ Benedetto Giovio był podobnie jak Paolo historykiem; pozostawił m.in. *Dzieje miasta Como* — B. Jovii, *Historiae Patriae libri duo [...] emendati...*, Venezia 1629.

²⁶ Wydaje się, że obowiązki gospodarza (i przewodnika po *Musaeum*) podczas wizyty Doniego pełnił Benedetto Giovio.

²⁷ Na temat tego pomysłu pisał Giovio w liście do Doniego z 14 IX 1548, w którym dziękował swemu adresatowi za podarowanie książki o medalach zaopatrzonej w ilustracje: „Volesse Dio che questa maniera si potessero intagliare tutte le immagini ch'io tengo al museo, almanco quelle degli uomini famosi in guerra, ai quali ho cominciato a far gli elogi, e andranno presto in stampa. Ne io desidererei altro, se non che si potessero imprimere le loro immagini un poco piu grandette delle medaglie antiche, e aiutate poi con qualche colore per maggior dignità; il che quando succedesse, non crederei che dagli antichi in qua fosse uscita il più vago libretto”, por. S. Bottari, op. cit., s. 148.

²⁸ Por.: L. Rovelli, op. cit., s. 145.

²⁹ Pliniusz Caeciliusz, *Epistole*, IX, 7.

³⁰ Na temat wątpliwości T. Porcacchiego, tenże, op. cit.

³¹ G. B. Giovio, *Como e il Lario Comentario*, t. 1, Como 1796, s. 321.

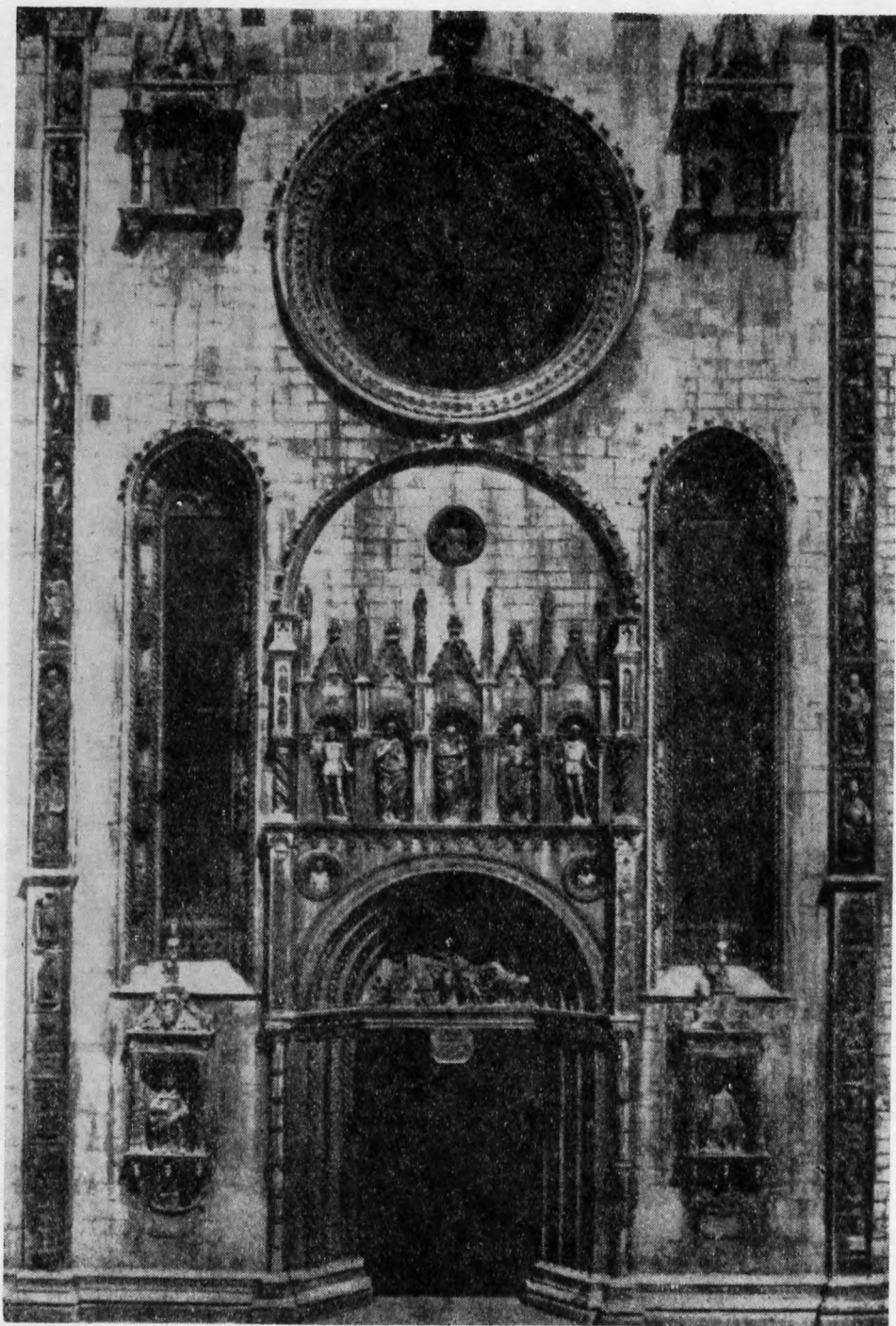


1. Francesco da Sangallo, Posąg Paola Giovio, krużganek S. Lorenzo, Florencja

czytanej i komentowanej w XV i XVI w. *Historii Naturalnej*³², jak i jej pierwszy wydawca — Pliniusz Młodszy pochodzili z Como — a więc miasta rodzinnego obydwu braci Giovio. W latach sześćdziesiątych XV w. mieszczanie Como ufundowali na fasadzie katedry posągi obydwom Pliniuszom³³. Na decyzję tę wpłynęła zarówno odradzająca się sława Pli-

³² Por.: L. Hajdukiewicz, *Wpływ Pliniusza w Europie*, [w:] Pliniusz St., *Historia Naturalna*, Wrocław 1961, s. XLV—LX.

³³ Posągi Pliniusza St. i Pliniusza Mł. na fasadzie katedry w Como są dziełem T. Rodariego, ok. 1463 (wymiar edykuli 3,05 m), por. L. Monti, *Storia ed Arte*



2. Fasada katedry w Como z posągami obydwu Pliniuszy



3. T. Rodari, Posąg Pliniusza St., ok. 1463, fasada katedry w Como

niusów (zwłaszcza Starszego, którego *Historia Naturalna* znalazła się wśród pierwszych druków opublikowanych we Włoszech i którą to wznawiano w 1500 r. aż 15 razy), jak również próby rewindykacji miejsca ich urodzenia przez inne miasta włoskie (np. Guarino z Werony wiązał ich ze swoim miastem). Listy Pliniusza Młodszeo (zachowało się ich 207)³⁴

nella Provincia [...] di Como, Como 1902; A. Chastel, *Le grand atelier d'Italie 1460—1500*, Paris 1965, il. 155, s. 163. Wcześniejszym przykładem tego typu jest pomnik z XIV w. na cześć Wirgiliusza w Mantui, Palazzo della Regione.

³⁴ Por. E. Allain, *Pline le Jeune et ses heritiers*, Paris 1901—1902.



4. T. Rodari, Posąg Pliniusza Mł., ok. 1463, fasada katedry w Como

były w XVI w. czytane z równym wzięciem, co listy Cycerona: stały się jednym ze wzorów renesansowej epistologii.

Rolę i miejsce, jakie obydwaj Pliniusze zajmowali w koncepcji *Musaeum* Giovia, można wyjaśnić przesłankami patriotycznymi i humanistycznymi — i Pliniusze, i bracia Giovia byli komaskami. Względy patriotyczne zdeterminowały bez wątpienia wybór portretów dla *Musaeum*, gdzie miejsce uprzywilejowane zajmowali oprócz pochodzących z Como

Rufusa Ceciliusa i Atiliusa Fortunatianusa³⁵ — obaj Pliniusze i bracia Giovio. Ci ostatni widzieli w rzymskich pisarzach swych duchowych poprzedników. Pozostawali, podobnie zresztą jak wielu współczesnych, pod przemożnym urokiem monumentalnej encyklopedii świata Pliniusza Starszego jak i znakomitych listów Pliniusza Młodszego.

Musaeum było zatem sposobem uczczenia pamięci Pliniuszów. Ich „obecność” w „odbudowanym domu” została udokumentowana (podobnie jak w podflorenckiej willi Marsilia Ficina w Careggi, nazywanej — od kąd sprowadzono tam marmurowe popiersie Platona, o którym mówiono, że znalezione zostało w ruinach Akademii Ateńskiej — Akademią Platońską)³⁶ przez umieszczenie ich podobizn.

Paolo i Benedetto Giovio odbudowując willę Pliniusza Młodszego stworzyli ciekawy i oryginalny pomnik na cześć swych łacińskich protoplastów. Manifestowali jako mieszkańcy zrekonstruowanego domu antycznych pisarzy ideę odnowy i kontynuacji wielkiej tradycji kulturalnej. Obaj uważali się tym samym za duchowych spadkobierców Pliniuszy — za „nowych Pliniuszy”³⁷.

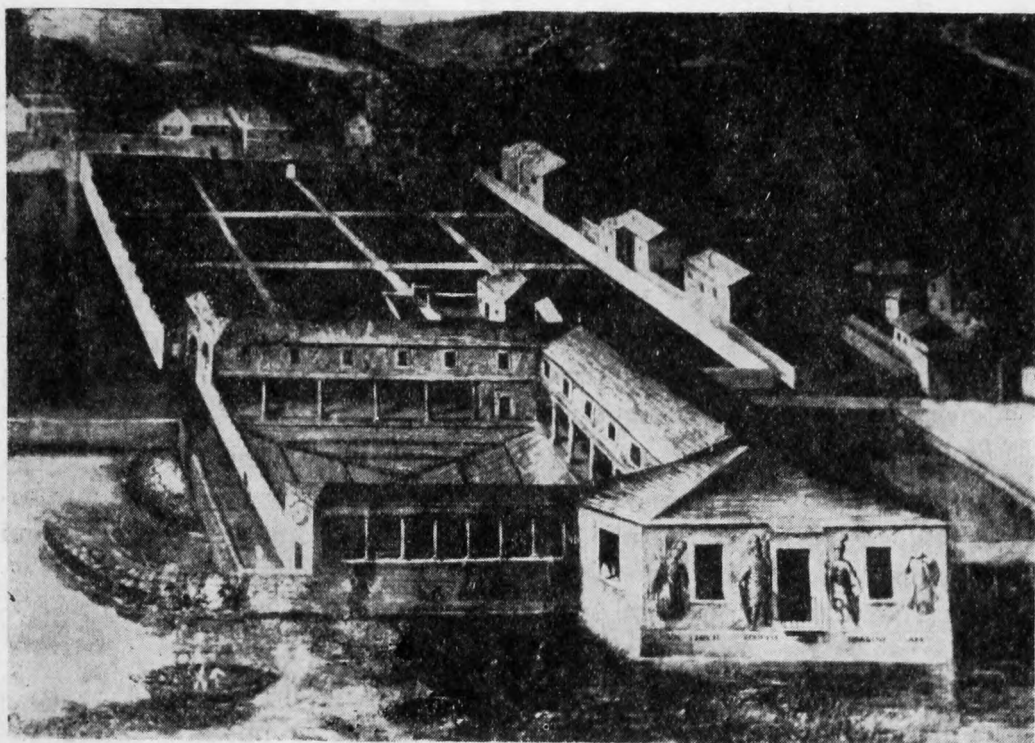
Willę Paola Giovio należy uważać za pierwszą literacką rekonstrukcję willi Pliniusza³⁸. Temat ten będzie podniecał wyobraźnię wielu po-

³⁵ Por.: G. B. Giovio, *Gli uomini della Comasca diocesi antica e moderna nelle arti e nelle lettere illustri*, Modena 1784; Pauly-Wissowa, *Realencyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart, 5 (1897), s. 1328, 50 (1901), s. 1203.

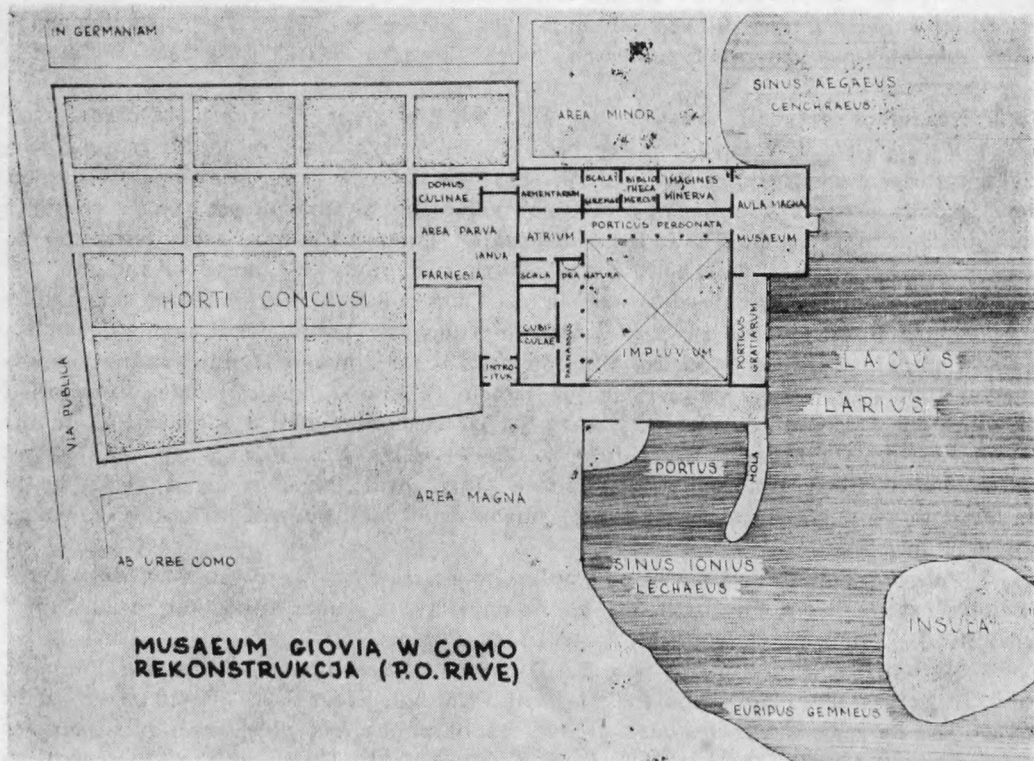
³⁶ Na temat popiersia Platona — por. N. Valori, *Laurentii Medices Vita*, (ok. 1517), Firenze 1749, s. 17; autor biografii Wawrzyńca pisze, że Medyceusz marzył o zdobyciu popiersia filozofa ateńskiego oraz że oczekiwania te spełnił niejaki Gerolamo Roscio da Pistoja ofiarowując podobiznę w marmurze, która rzekomo była znaleziona w ruinach Akademii Ateńskiej. Portret Platona, który uważano za najcenniejszy antyk w zbiorach medycejskich, ustawiono w „nowej Akademii” — w willi medycejskiej zamieszkiwanej przez Ficina. Savonarola potępiał neoplatońskiego myśliciela za to, że zawiesił wiecznie palącą się lampkę nad popiersiem. Tutaj w Careggi, święcono urodziny Platona oraz organizowano słynne bankiety apolińskie. Popiersie to, przedstawiające w istocie Silaniona, znajduje się w zbiorach Ufficjów we Florencji. Por. A. Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris 1959, s. 72—75 i 227—228. Por. przyp. 79. Portret Platona miał tutaj znaczenie symboliczne: ilustrował transfer myśli greckiej do Italii — a więc podpierał wielką tezę nowożytnej historiografii włoskiej zawartej w idei „rinascimento”.

³⁷ Por. list Benedetto Giovio do Paola Giovio; zawarty tam opis *Musaeum* wzorowany jest na liście Pliniusza Mł. do Romanusa. Na temat festynów „à la Pline” patrz list P. Giovia do C. Gualtieri z 14 VI 1540. Por. przyp. 23.

³⁸ Na temat willi Pliniusza por. H. Tanzer, *The Villas of Pliny the Younger*, New York 1924. Por. też rekonstrukcje will Pliniusza przez: A. Felibien des Avaux, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes...*, t. 6, s. 123, oraz R. Castell, *Villas of the Ancient Illustrated...*, London 1728 (repr. w A. Morawińska, *Sztuka budzenia uczuć*, [w:]



5. Musaeum Paola Giovio, wg malowidła z ok. 1600, Museo Civico, Como



6. Musaeum Paola Giovio, rekonstr. przez P. O. Rave

koleń pisarzy aż do XIX w. włącznie. Jako pomnik wzniesiony na cześć Pliniuszy — starożytnych i ich nowożytnych kontynuatorów — stawał się prototypem nowożytnego muzeum biograficznego. Temat ten miał podjąć niebawem w formie bardziej dojrzałej Leonardo Buonarroti, wznosząc we Florencji Muzeum poświęcone pamięci swego wielkiego stryja — Michała Anioła³⁹.

GALERIA PORTRETÓW WYBITNYCH LUDZI

Jaka była geneza tego wielkiego — bo liczącego przeszło 400 płócien — zespołu portretów Paola Giovio: potrzeba dokumentacji czy też potrzeba komemoracji? — Zespół wizerunków zaczął formować Giovio już przed 1521 r.⁴⁰ Początkowo interesował się ludźmi pióra — literatami, filozofami i może także artystami⁴¹ — później jednakże — i to w miarę jak stawał się uznanym historykiem współczesnym — zaczął ogarniać coraz to nowe grupy zawodowe, wśród których wysunęli się na czoło władcy, politycy i dowódcy.

Zbiór portretów Giovia rozrastał się w miarę jak dojrzewała i materializowała się koncepcja monumentalnej *Historii naszych czasów*. Historyk starał się zgromadzić podobizny tych wszystkich, którzy decydowali o obliczu Europy 1 poł. XVI w.⁴²

Zbiór portretów — jako repertuar ikonograficzny — stanowił dla Giovia zaplecze dokumentacyjne do pisanej przez niego historii Europy⁴³. Jednakże w dziejach tej kolekcji obserwować możemy pewną ewolucję, którą scharakteryzowałbym jako drogę od ujęcia fragmentarycznego do panoramicznego. Znalazły tutaj wyraz uniwersalistyczne aspiracje historyka włoskiego, który kolekcję uważał za uzupełnienie swego warsztatu badawczego⁴⁴.

Ikonografia Romantyczna, Warszawa 1977, s. 70). Na temat dekoracji willi Cyncerona poświęconej Muzom, por. list Cyncerona do Fabiusa Gallusa, F. VII, 23.

³⁹ Por.: P. Procacci, *La Casa Buonarroti a Firenze*. Firenze 1965 oraz A. W. Vliegenthart, *De Galleria Buonarroti Michelangelo en Michelangelo il Giovane*, Rotterdam 1969.

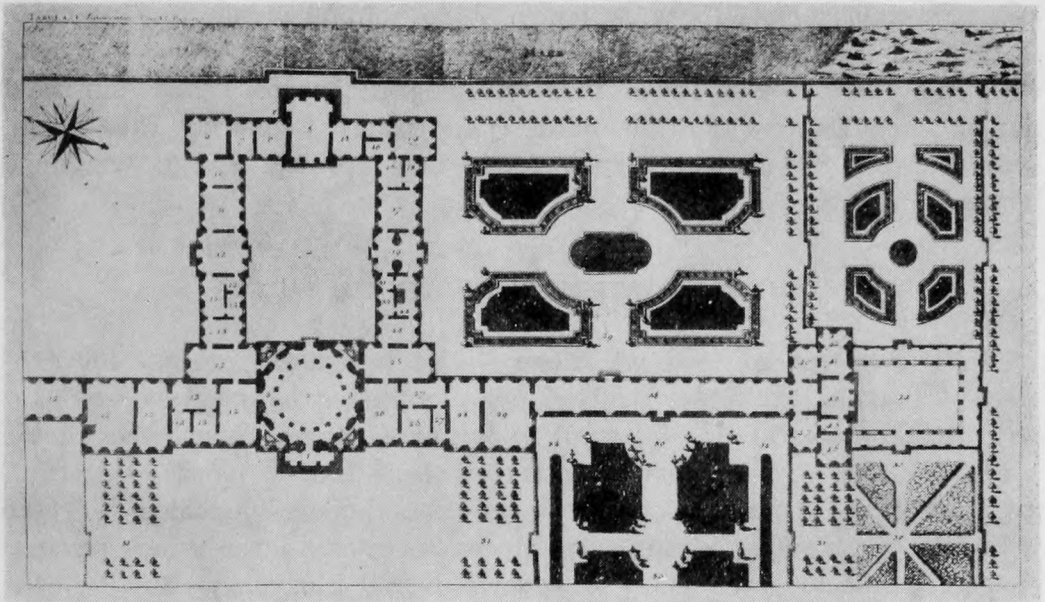
⁴⁰ Por. przyp. 22.

⁴¹ Ibid. Por. też: E. Müntz, op. cit., s. 338—343 (wg tegoż autora znajdowały się w *Musaeum* następujące wizerunki artystów: Leonardo da Vinci, Michała Anioła, Andrea del Sarto, Valerio Vicentino oraz muzyka Battisty Siciliano).

⁴² Giovio włączył do swej kolekcji portretów podobizny: Zygmunta Starego, Dantyszka i Kopernika; por. P. Giovio, *Elogia...*

⁴³ Nb. portrety te zaopatrzył Giovio w krótkie noty biograficzne o charakterze pochwalnym; por. wstęp P. Giovio do *Elogia...*: „Posyłam ci małą książeczkę, która zawiera napisy, jakie umieściłem pod poszczególnymi portretami. Pod każdym z nich znajduje się pergaminowy kartusz, na który wypisane są zwięzłe dzieje życia oraz wyliczenie jej najważniejszych czynów”.

⁴⁴ Por.: L. Rovelli, op. cit., s. 138—142.



7. Willa Pliniusza Mł., rekonstr. przez A. Felibiena

Oczywiście wielu badaczy, zwłaszcza XIX w., kwestionowało wartość naukową zbioru ikonograficznego uformowanego przez Giovia. Jednakże kwestię tę należy rozpatrywać historycznie. Za punkt wyjścia do oceny całego zespołu należałoby przyjąć intencję jego twórcy. Bogaty materiał w tym względzie zawierają listy Giovia pisane do osób, od których chciał uzyskać portrety⁴⁵: zwracał się zarówno do portretujących, jak i do por-

⁴⁵ Por. m.in. listy do: biskupa Fano (pisany z Rzymu 11 I 1547): „...si degni farmi gratia d'un suo ritratto in tela, per metterlo con tanti altri al mio Museo; poi che 'l Sig. Cardinale di Mantova non mi mandò, come gli domandai, questo tal ritratto, se ben fosse di carbone, havendo con singular cortesia mandati quelli del Peretto, e del Carmelita” (s. 25 b). List do Don Ferrante Gonzaga, z 27 VII 1547: „...la supplico mi voglia consolar d'una copia del suo ritratto in tella di mano di maestro Domenico nostro, il quale le raccomando come merita il suo gentile ingegno; e io rendero in cambio con una brava pittura di finissimo inchiostro, laquale reppresenterà a posterì le immortali facende di V.E. come ho fatto del Magnamino Marchese Francesco suo padre, senza risparmiare l'azzurro oltramarino”. List Giovia do Monsignora Dandino z 13 VII 1548: „...mandandomi i ritratti di suo padre e del gran Conestabile, perche glie ne farò honore con due ricchi elogi nel giocondissimo libro delle imagini del Museo. Et se mi manda in groppa quel di Monsig. d'Umo-la...” (s. 39). List Hipolita kardynała Ferrary do Giovia, z 24 VII 1550: „...cercherò di porne almeno nel suo Museo un segno, che a lei, e ad ognuno ne renda sempre certo testimonio...” (s. 44 b). List Ercole, kardynała Mantui do Giovia z 20 III 1551: „Ho adunque fatto trovar subito il ritratto, appunto ricordato da V.S. e ho ordinatio che si dia da copiare al miglior maestro, ò al men cattivo, che habbiano in questa terra. Ella potrà dunque farmi sapere dove haverò da mandarlo, come sia finito...” (s. 73 a), por. P. Giovia, *Lettere volgari di...*, Venezia 1556.

tretowanych. Najczęściej zadowalał się kopiami, względnie replikami. Często też — dla wykonania portretów ludzi pochodzących z odległych epok — wyszukiwał medale, a nawet popiersia marmurowe⁴⁶. Fakty te dowodzą, że aspekt dokumentacyjny miał dla Giovia zasadnicze znaczenie: szukał podobizn „prawdziwych”... Nie znaczy to, aby nie interesował go zupełnie aspekt artystyczny zbieranych portretów: tam gdzie było to możliwe — zwłaszcza wówczas, gdy zwracał się bezpośrednio do artystów — np. do Tycjana, Vasariego i innych — starał się zazwyczaj pozyskać obraz oryginalny⁴⁷. Giovio — i jako kolekcjoner, i jako „historyk sztuki”⁴⁸ — musiał zdawać sobie sprawę z problemu, że tylko portret dobrze namalowany może być prawdziwy.

Nieliczne, ocalałe z dawnej kolekcji portretów Giovia wizerunki, jak również ich repliki znajdujące się we Florencji, Ambras i Mediolanie⁴⁹ nastroją dość pesymistycznie w tym względzie. Należy jednak pamiętać zarówno o zniekształceniach konserwatorskich, jak i o tym, że zidentyfikowane z Como portrety stanowią najmniej wartościową część galerii Giovia — bowiem bardziej prestiżowe zostały sprzedane przez rodzinę w XVII i XVIII w. Również autorzy kopii wykonywanych dla Florencji, Ambras, Mediolanu nie należeli do najwyższej klasy malarzy.

Jakość artystyczna portretów Giovia malała zresztą w miarę oddalania się od współczesności. Paolo Giovio organizując ekspozycję kolekcji w *Musaeum* — usiłował zbyt pośpiesznie uzupełnić „ciągi” wizerunków w obrębie poszczególnych gatunków. Dlatego też zwracał się do kopistów pracujących tanio i szybko⁵⁰.

Giovio organizując stałą ekspozycję swej kolekcji wizerunków wtopił niejako ów zrąb portretów o charakterze dokumentacyjnym ukonstytuowany we wcześniejszym okresie życia w ciągi portretów zdecydowanie fantastycznych; kierował się potrzebą uzyskania wizerunków nie tylko z różnych dziedzin działalności ludzkiej, ale także z różnych epok⁵¹.

⁴⁶ Por.: E. Müntz, op. cit., s. 285 i n.

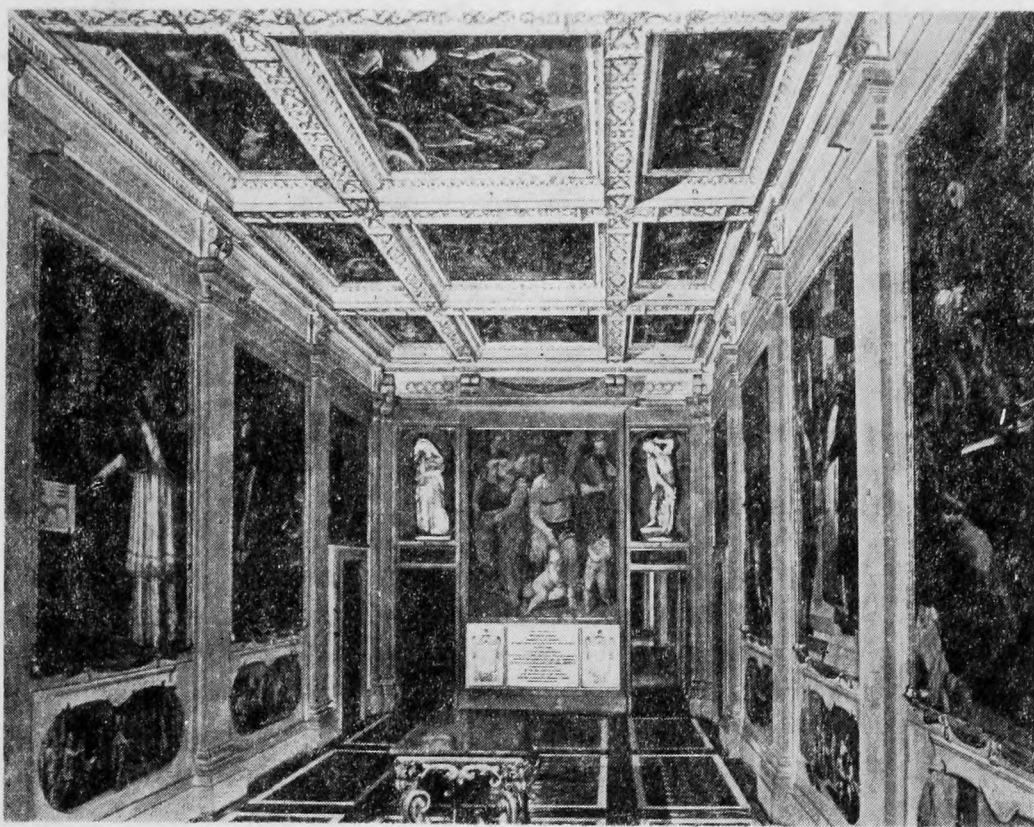
⁴⁷ Por. list P. Aretina do Giovia z kwietnia 1545, w którym „pogromca książąt” dołączył do przysłanej kopii swego portretu przez Tycjana: „dicovi che farò tor copia del ritratto che si manda a Fiorenza sodisfacendo con essa al desiderio che ne mostrate. Duolmi bene che il di man propria del gran Tiziano non possa essere vostro, cocio sia che non si è ancora visto una si terribile maraviglia”. — Petile e Camesasca, *Lettere sull'arte di Pietro Aretino*, II, s. 60—61. Por. przyp. 45.

⁴⁸ Por. Z. Ważbiński, *Vasari i nowożytna historiografia sztuki*, Warszawa—Wrocław 1975, s. 165—172.

⁴⁹ Por.: L. Rovelli, op. cit., s. 138—142.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Na temat „mody” na wielkie zespoły portretowe por. P. O. Rave, *Paolo Giovio...*, s. 219—154. Stanowiły one „zwierciadło” historii, por. F. Patrizi, *Della Historia*, Venezia 1560, s. 1 i lv: „Nella quale (tzn. w historii), quasi in specchio, o piu veramente in Theatro, l'uom puo vedere tut-



8. Galeria Buonarroti, Casa Buonarroti, Florencja

W ten sposób galeria ta przekształciła się niepostrzeżenie z dokumentacyjnej w komemoratywną, ze zbioru wizerunków współczesnych w heterogetyczny, pozaczasowy Panteon sławy.

Giovio podzielił swą kolekcję portretów na cztery grupy⁵². Kierował się tutaj, o czym pisze we wstępie do swego katalogu i co potwierdza analiza poszczególnych grup, kryterium zawodowym przedstawionych osób. Mówiąc innymi słowami: starał się zgrupować podobizny osób według ich uzdolnień i rodzaju talentu.

Być może, że punktem wyjścia dla Giovia była tak modna w XV

te l'humane cose, e tutti i loro felici e sfortunati avvenimenti... si che le fortune altrui, sieno regola, e norma del la loro."

⁵² Por. P. Giovio, *Elogia...* Inny współczesny kolekcjoner i malarz Bernardino India stworzył muzeum, w którym zgromadził duży zespół portretów dzieląc je na trzy grupy: "...i veri ritratti de'principi e degli uomini più segnalati nelle scienze e nelle arti liberali di tutti i tempi"; por.: Ch. Sorte, *Osservazioni nella pittura*, ok. 1572, Venezia 1580, 1594, [w:] P. Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento, fra Manierismo e Controriforma*, t. 1, Bari 1960, s. 218.

i XVI w. antyczna teoria czterech temperamentów⁵³, za pomocą której starano się wyjaśnić postawę człowieka i charakter jego talentu. Myśl tę podjął niebawem mediolański malarz i teoretyk sztuki G. P. Lomazzo, tworząc w swej *Idea del Tempio* panteon artystów, których podzielił — w zależności od planet — na siedem kategorii⁵⁴.

PAŁAC MUZY CLIO

Czytając refleksje dotyczące *Musaeum* — pisane przez jego twórców jak i przez gości — musi nasunąć się pytanie o jego znaczenie: czy była to willa dla wypoczynku, miejsce pracy, salon literacki, pomieszczenie dla kolekcji sztuki, teatr ze sporadycznymi widowiskami? — A może wszystkie te aspekty razem wzięte mogą oddać nam w przybliżeniu sens tej humanistycznej fantazji „nowego Pliniusza”?

Poszczególne wnętrza poświęcone były różnym bóstwom antycznym i różnym osobistościom współczesnym. Minerva, Merkury oraz Apollo z Muzami uosabiały mądrość, wiedzę i poetyckie opętanie⁵⁵. Karol V, Ferrante Gonzaga, markiza del Vasto oraz Medyceusze — Leon X i Klemens VII⁵⁶ byli nie tylko najwybitniejszymi politykami XVI w., ale także mecenasami „protektorami Muz” — słowem współtwórcami *Musaeum*.

Program dekoracji ilustrował wpływ bogów na działalność ludzi. Stąd też w pomieszczeniach poświęconych twórcom współczesnej polityki europejskiej znajdowały się obok ich herbów i dewiz także przypowieści z literatury demonstrujące ich zasady i koncepcje polityczne; salon poświęcony Honorowi (Sławie) stanowił swego rodzaju Panteon najwybitniejszych polityków XVI w.⁵⁷ Galeria portretów wybitnych polityków i myślicieli znalazła pomieszczenie w sali spod znaku Minierwy — bogini Mądrości. Natomiast w wielkim iluzjonistycznym malowidle wyobrażającym górę Parnas, jedno z najbardziej znanych w starożytności miejsc kultu Muz, umieścił Giovio oprócz antycznych poetów portrety wszyst-

⁵³ Por. E. Panofsky i F. Saxl, *Dürers „Melancholia I”*. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung, Berlin—Lipsk 1923.

⁵⁴ G. P. Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura*, Firenze 1974, por. komentarz wydawcy.

⁵⁵ Ikonologia epoki manieryzmu miała dwóch kodyfikatorów: G. P. Lomazzo, *Tratatto dell'arte*, ks. VII oraz C. Ripa, *Iconologia*, Padova 1596.

⁵⁶ Por. także interesujący z tego względu list P. Giovio do kardynała Gwizjusza pisany z *Musaeum* dn. 7 VIII 1550, w którym prosił francuskiego polityka o interwencję u króla Franciszka I na rzecz wypłacenia mu honorarium; Giovio odwoływał się do króla znanego ze swej „liberalità ch'egli uso alle Muse”; por. P. Giovio, *Lettere*, s. 46 b.

⁵⁷ Por. list Doniego do A. Landi. Był to swego rodzaju panteon współczesnych polityków.

kich współczesnych „wielbicieli Muz”: poetów, historyków i filologów⁵⁸. Doni rozpoznał wśród nich obydwu braci Paola i Benedetta Giovio.

Wszyscy piszący o willi Giovia — i fundator, i goście — stwierdzają jednoznacznie, że właśnie od malowidła znajdującego się na sklepieniu głównego salonu i przedstawiającego Apolla grającego na cytrze oraz dziewięciu Muz pochodzi nazwa całej willi — *Musaeum*⁵⁹. Giovio jako historiograf powoływał się niewątpliwie na Clio — Muzę Historii⁶⁰. Ta jednakże występowała w zespole innych opiekunek sztuk i umiejętności.

Wynika stąd, że *Musaeum* stanowiło swego rodzaju panteon różnych sztuk i umiejętności, wśród których miejsce uprzywilejowane zajmowała najdroższa — jeśli nie wszystkim humanistom to Gioviowi na pewno — Historia.

*
* *
*

„I luoghi ove studiamo si dicono anch'essi Museai” — pisał G. P. Lomazzo w swej rozprawie na temat ikonografii Muz opublikowanej w 1591 r.⁶¹ Muzeum było zatem miejscem, gdzie składano hołd Muzom — tzn. uprawiano sztuki, którym one patronowały. W tym sensie praca Lomazza stanowić może klucz do zrozumienia przesłanek, na których opierał się odtwórca willi Pliniusza. Nieprzypadkowo zresztą autor rozprawy o Muzach cytuje, w rzędzie najważniejszych sanktuariów poświęconych Muzom, *Musaeum Giovia*⁶².

Lomazzo widział zapewne willę Giovia w swej młodości⁶³, a jej wspomnienie mogło przyczynić się do napisania wymienionej wyżej rozprawki o Muzach i w tym sensie stanowi ona ciekawy dokument do

⁵⁸ Por. opis Doniego w liście do hr. Landi. Podobne przedstawienie (a jego wspólnym źródłem jest malowidło Rafaela ze stanz watykańskich) znajdowało się w pawilonie ogrodowym prezydenta Sasso w Mediolanie; malował je Calisto Lodigiano „dove con molte figure altre figure si vede il ritratto d'esso presidente e di sua moglie...”; por. G. P. Lomazzo, *Tratatto...*, ks. 7, rozdz. 17.

⁵⁹ W tym rozciągnięciu nazwy Muz na całe założenie upatrywał Schlosser *La letteratura artistica*, Firenze 1956, s. 195 — punkt zwrotny dla narodzin koncepcji nowożytnego muzeum.

⁶⁰ Na temat poglądów P. Giovio na historię, por. Z. Ważbiński, op. cit., s. 116—118.

⁶¹ G. P. Lomazzo, *Della forma delle Muse cavate da gli antichi autori greci e latini*, Milano 1591, [w:] G. P. Lomazzo, *Scritti sulle arti*, Firenze 1974, t. 2, s. 591—631.

⁶² Ibid., s. 607: „et a nostri tempi (ove furon adorate le Muse) il Giovio alzò quello (tempio) in Como”.

⁶³ Tzn. przed 1571 — datą utraty wzroku. Lomazzo należał (od 1560 a od 1568 przewodniczył) do Akademii de la Valle di Brenta, przypominającą pod niejednym względem „salon” Paola Giovio; por. G. P. Lomazzo, *Rabisch*, Milano 1589 (statut oraz charakterystyka osób i cenne informacje o działalności).

rekonstrukcji programu Giovia — a ściślej „języka”, jakim się „nowy Pliniusz” posługiwał. Niemniej bezpośrednim bodźcem do zrealizowania tego pomysłu mogła być wiadomość o otwarciu przez Ferdynanda I muzeum medycejskiego w Ufficjach, któremu zresztą rozprawę swą poświęcił, nazywając go największym opiekunem Muz — „medycejskim Apollinem”⁶⁴. Galerię Medicich uważał Lomazzo za najwspanialsze muzeum świata⁶⁵.

Lomazzo pisząc swą rozprawę o Muzach wyzyskał nie tylko dość liczne przekazy ikonograficzne ze sztuki starożytnej, ale także prace innych pisarzy, a w szczególności Giraldiego, Valeriana i Ficina⁶⁶. Przedstawił dzieje kształtowania się mitu oraz podał jego różne eksplikacje; w zasadzie jednak niewiele wyszedł poza Ficina, względnie jako naśladowcę Giraldiego. Wiadomo, że twórca nowożytnej Akademii w willi Careggi⁶⁷ interesował się — podobnie zresztą jak i jego ateński protoplasta, który ufundował na terenie Akademii ołtarz poświęcony Muzom — mitem, ze względu na jego przydatność do teorii inspiracji: tzw. „furor poeticus”⁶⁸. Oto geneza tak popularnej w epoce odrodzenia koncepcji „inspiratio” jak siły kosmicznej.

Muzy, w myśl przekazu mitografów, były posłanniczkami bogów pośredniczącymi między bóstwem a człowiekiem. Przewodził nimi — grający na gitarze — Apollo — bóg światła. Muzy tańczyły w rytm jego muzyki (por. Mantegna)⁶⁹, względnie siedziały u jego stóp przysłuchując się boskiej muzyce (Rafael)⁷⁰ lub rozbiegały się jak nimfy po zaroślach

⁶⁴ „Né in altro luogo possono meglio (le Muse) ricoverarsi che nel bellissimo e famosissimo museo di V. A., loro natio nido, ove sono certe d'avere a ritrovare il loro Apolline, dal cui favore siano protette e difese” — G. P. Lomazzo, *Della forma...*, s. 594.

⁶⁵ O ojcu Ferdynanda I, Cosimo I, pisał jako o twórcy znakomitego muzeum, który ozdobił „il suo museo di dellissimi libri, di vaghissimi ritratti di principi e d'uomini famosi in lettere ed in armi, di statue e di sculture, antiche e moderne di 'grandissimo preggio; talemte ch'egli è senza dubio il più famoso di tutti i musei del mondo...” (ibid., s. 594).

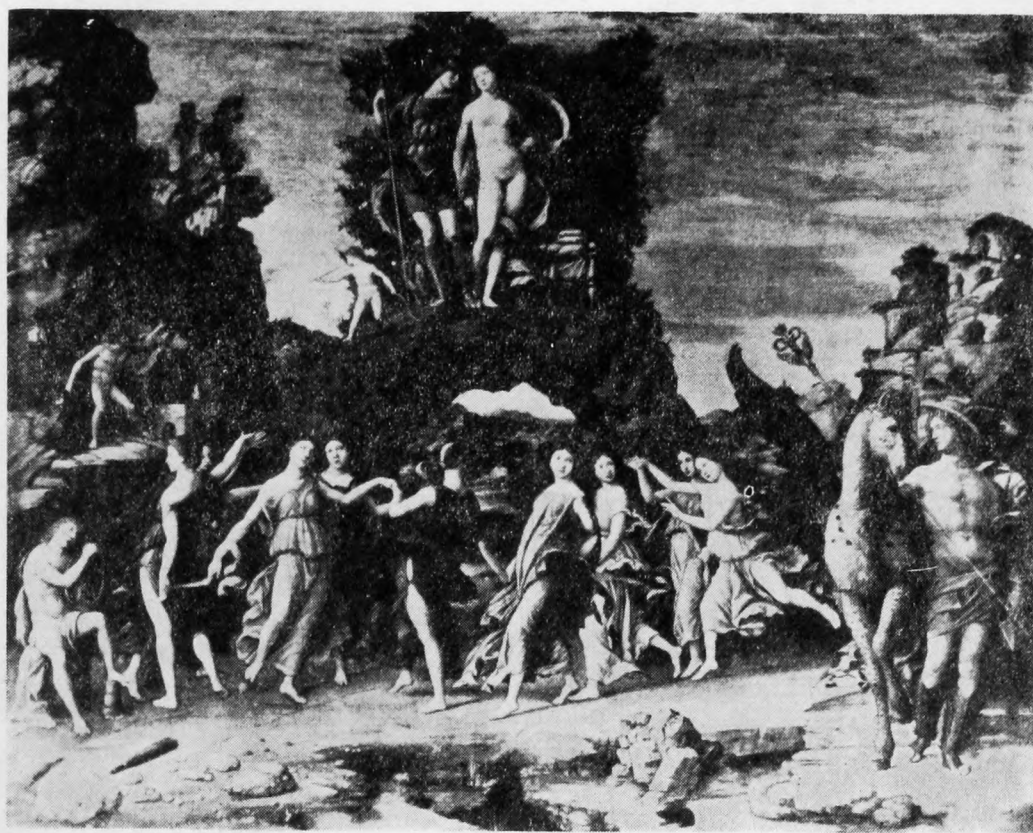
⁶⁶ Por. M. Ficino, *In Platonis Ionem*, [w:] *Opera*, 1561, t. 2, s. 282 i n.; G. Giraldi, *De Musis libellus sive syntagma* (1507), [w:] *Opera omnia*, Basilea 1580; G. P. Valeriano, *Hieroglyphica, sive de sacris Aegyptorum literis...*, Basilea 1556.

⁶⁷ Por. A. Chastel, *Art...*, s. 148—151. Por. przyp. 36.

⁶⁸ Por. A. Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, Genève—Lille 1954; por. też G. P. Lomazzo, *Della forma...*, s. 611.

⁶⁹ A. Mantegna, *Parnas, Luwr*; por. E. Tietze-Conrat, *Andrea Mantegna. Le pitture. I disegni. Le incisioni*, Firenze—London 1955, s. 214.

⁷⁰ Rafael Santi, *Parnas, Stanza della Segnatura, Pałac watykański, Rzym*; por. D. Redig de Campos, *Raffaello nelle Stanze, Milano 1965*, s. 17—18; A. Chastel, *Art...*, s. 480—484.



9. A. Mantegna, Parnas, Luwr, Paryż



10. L. Lotto, Muzy zażywające ruchu i śpiący Apollo, Muzeum Sztuk Pięknych, Budapest

11. Rafael Santi, Apollo grający, rysunek



w poszukiwaniu życiodajnego źródła dla zażycia kąpeli, gdy Apollo zmęczony koncertowaniem pogrążał się w głęboki sen (Lotto)⁷¹.

Mit ten już u Platona oraz jego następców uległ zasadniczemu przekształceniu. Apollo w bardzo popularnej redakcji Makrobiusza, stał się Słońcem a Muzy wcieliły się w planety. Taką ilustrację mitu odnajdujemy w epoce nowożytnej u Ficina w jego komentarzu do Jona Platona oraz w traktacie Franchina Gafuriusa *De Musica* (1496)⁷². „Mentis Apollinea”, pod postacią Słońca, znalazła się na szczycie drabiny planetarnej.

Planety determinowały charakter ludzkiego talentu. Ale sens boskiego „ascentio” kojarzył się zawsze z „raptio”; „furore poetico”, według

⁷¹ L. Lotto, *Muzy zażywające ruchu i Apollo uśpiony (po koncercie)*, Muzeum Sztuk Pięknych, Budapeszt; por. P. Zampetti, *Un Lotto scoperto a Budapest*, Arte Veneta, 1953, s. 167.

⁷² F. Gafurio, *De Musica*, Venezia 1491; por. A. Chastel, *Art.*, s. 258—261.



12. Rafael Santi, Portrety z prawej strony Parnasu, Stanza della Segnatura, Pałac Watykański, Rzym

komentarza Lomazza, oznaczał wyniesienie umysłu ponad naturę ludzką i jego utożsamienie z Bogiem...”⁷³.

Apollo — Słońce, twórca muzyki kosmicznej, poruszał Planety-Muzy; te zaś oddziaływały na poetów, poeci na komentatorów, a komentatorzy na słuchaczy...”. Oto droga jaką przebywał „ignis Apollinea”⁷⁴. „Ogni eccellenza di arte, o facolta, fosse dono del Sole e degli altri corpi celesti: ecco perche’le Muse sono sovente da poeti invocati”⁷⁵ — pisał Lomazzo.

Muzy były w istocie personifikacjami różnych umiejętności i dyscyplin. Odwoływali się do nich nie tylko poeci, ale wszyscy myśliciele. Lomazzo wymieniał⁷⁶ Sokratesa, który choć był tak poważnym myślicielem, modlił się często do Muz. Pitagoras, jak zauważył Lomazzo, złożył nawet Muzom ofiarę z wołu z okazji odkrycia pewnego wielkiego prawa z geometrii⁷⁷. Ficino uważał się za „sacerdos Musis” — „kapłana Muz”, zaś Paolo Giovio, choć jako historyk żywił szczególny kult do Muzy Clio, to jednak jako rasowy humanista poświęcił swe Muzeum całej grupie Apollina⁷⁸.

Muzy — pisał Lomazzo — czczone były tam, gdzie uprawiano sztuki wyzwolone: ich ołtarze wznosiły się nie tylko na kamiennym Parnasie czy Helikonie, ale i na terenie Akademii Ateńskiej czy też Museionu Aleksandryjskiego⁷⁹. Na ich cześć urządzano turnieje poetyckie i dramatyczne a zwycięzców nagradzano koronami z lauru, bluszczu i mirty⁸⁰.

⁷³ G. P. Lomazzo, *Della Forma...*, s. 631.

⁷⁴ Ibid., s. 611 „...poiche le Muse rapiscono e stimolano, et i poeti ispirati ispirano gli interpreti loro e da questi sono dotti gli auditori essendo che per istinto divino gli interpreti, detti dalle rapsodie, espongono le altrui poesie...”.

⁷⁵ Ibid., s. 622.

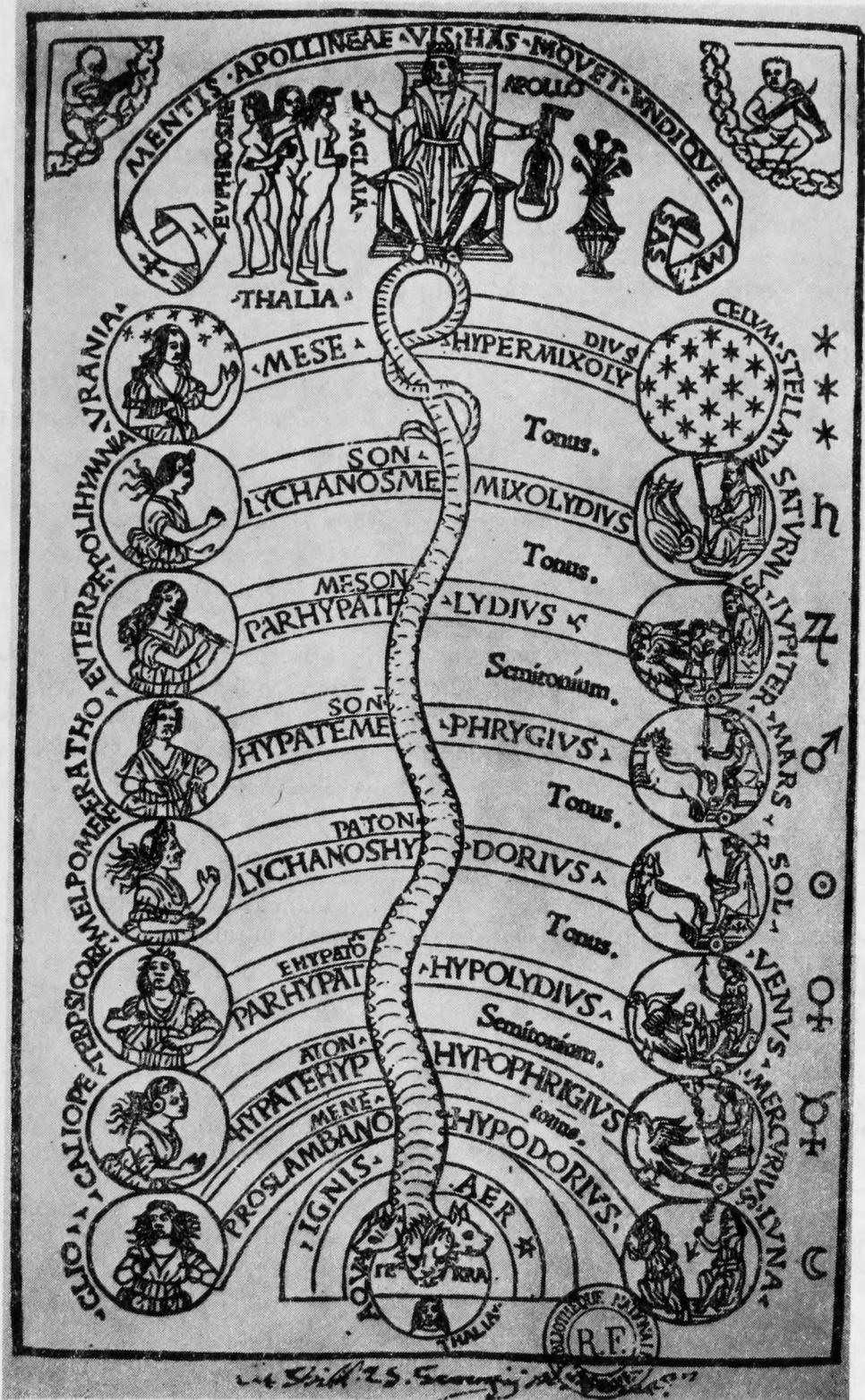
⁷⁶ Ibid., s. 620 (autor cytuje dosłownie za Giraldim).

⁷⁷ Ibid., s. 606.

⁷⁸ Wynika to z funkcji *Musaeum* jako salonu, gdzie czytano poezje, dyskutowano o literaturze, przyglądano się przedstawieniom teatralnym i słuchano muzyki. Podobny też program (i to zapewne pod wpływem Giovio) nadał swemu muzeum w Weronie Mario Bevilaqua; por. jego opis Ch. Sorte, *Osservazioni...*, „...questo nobilissimo gentiluomo, come è dotato delle molte virtù et ama in effetto tutti qualli che sono virtuosi, così con alto ce si va facendo un Museo...” Osiemnastowieczny historyk, S. Maffei (*Verona illustrata*, 1731, ed. 1825, t. 3, s. 400) pisał o Bevilaqua: „il quale nobil libreria anche di codici a penna raccolse, con sontuoso et singular Museo [...] La sua casa fu per ogni conto il ricetto delle Muse [...] e vi si tenea ridott della musica”.

⁷⁹ „...E fu una legge appo gli antichi ne’conviti, che nel bere si cominciassero nelle Grazie e si terminasse nelle Muse, onde gli spositori di Apollonio dicono quelle esser presidenti de conviti e delle celebrità onde son dette di esser coronate di fiori e frondi, come adoprano anche i poeti... G. P. Lomazzo, *Della Forma...*, s. 607. Na temat bankietu apolińskiego w Careggi, por. A. Chastel, *Art...*, s. 228.

⁸⁰ G. P. Lomazzo, *Della Forma...*, s. 628; o znaczeniu lauru (wiecznie zielony — nieśmiertelny), *ibid.*, s. 608.



13. F. Gafurio, Apollo i Muzy, ryc. z De Musica, 1496

Wstęp na igrzyska i zawody — a tym samym i do przybytków Muz — był otwarty dla każdego. „Istniało bowiem przysłowie greckie — pisał Lomazzo (za Giraldim) — że aby zapalić do studiów i do zdobywania mądrości, pozostawiano drzwi do przybytków i dostęp do ołtarzy Muz otwarte dla wszystkich, wyjąwszy jedynie zawiść i oszczerstwo”⁸¹.

Charakter otwarty *Musaeum* podkreślał zarówno Ficino, jak i Giovio. Ten ostatni umieścił nawet nad wejściem do swojej willi napis informujący, że *Musaeum* może być dostępne dla każdego...⁸²

*

*

*

Musaeum Giovia było więc jedną z licznych fundacji nowożytnych poświęconych Muzom. Nawiązywało ono do piętnastowiecznych „kaplic Muz” (Urbino)⁸³ i „Akademii” (np. Ficino)⁸⁴, ale górowało nad nimi rozmachem przedsięwzięcia: Giovio — jako historyk — posiadał wyjątkową wyobraźnię historyczną, która umożliwiała mu podjęcie tak wyrafinowanej rekonstrukcji antycznego przybytku Muz.

Czy ten przejaw humanistycznej liturgii uważać należy za wyraz postawy ludycznej intelektualistów XVI w.? — Przemawiałaby za tym informacja o programie, jaki przygotowano z okazji spodziewanej wizyty Karola V, w czasie której projektowano przedstawienie dziewięciu muz prowadzonych przez Apollina⁸⁵: każda z tych istot miała recytować odpowiednią pochwałę na cześć dostojnego gościa podnosząc jego zalety

⁸¹ Ibid., s. 607. Por. G. Giraldi, *De Musis...*, s. 101: „Fuit etiam symposium lex apud antiquos, ut a Gratiis pocula inciperent et in Musas desineret...”

⁸² Napis nad wejściem do *Musaeum* był następujący: „Paulus Jovius Episc. Nucerus (ob. ingeniifocunditatem) Maxx. Regum Acque Pontificum (Gratiam liberitatemque promeritus) cum in Patria Como sibi vivens) suorum temporum historiam conderet) Musaeum cum perenni fonte (amoenisque porticibus ad Larium) Publicae commoditati (aedificavit anno MDXLIII)” lektura za Rezzonico, II/1, s. 28.

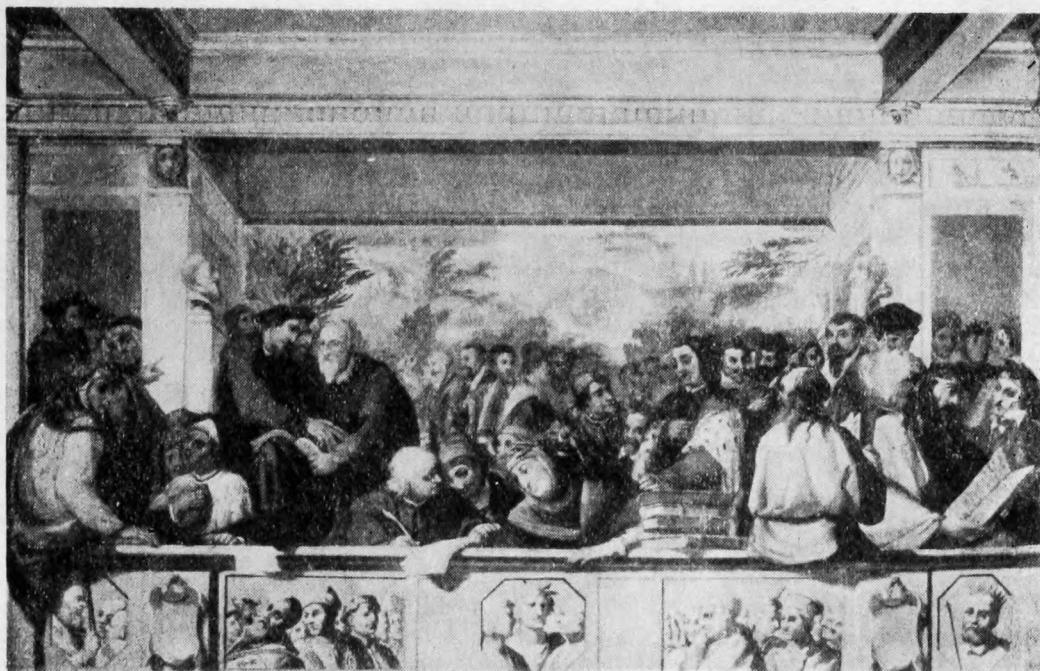
⁸³ Por. A. Chastel, *Art...*, s. 366.

⁸⁴ Por. list T. Porcacchi do L. Domenichi z 12 V 1556, w którym zapraszał swego przyjaciela do przyjazdu do ustronnej willi w Castiglione, gdzie grupa 8—10 osób przyjaciół utworzyła Akademię: „Qui in una di queste piacevolissime ville, un miglio lontana dalla terra [...] habbiamo fra otto o dieci costituito un'Academia [...] Non habbia in voi tanta forza la dolcezza di cotesta nobilissima Patria, che non possiate sodisfare alla suavità di questa amenissima villa, e di questo honoratissimo ricetta: anzi tanto miglior gusto haranno le Muse vostre di queste luoghi freshi e dilettevoli, quanto più elle si dilettarono d'habitar su i gioghi di Parnasso [...] Villa è in un luogo solitarnio; la qual parte ci fa tenere alquanto di conformita co Pithagorici...” por. P. Giovio, *Lettere volgari*, 1560, s. 116^b—117.

⁸⁵ Por.: F. Fossati, op. cit., s. 97—98.



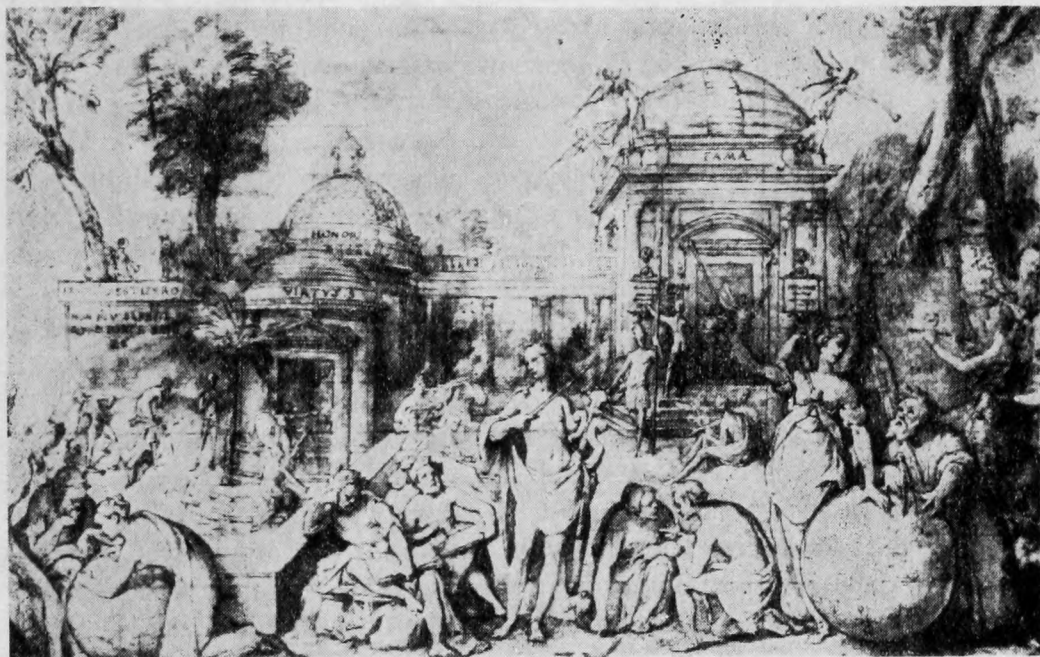
14. Muza Clio, Casa Buonarroti, Florencia



15. Cecco Bravo, Poeci i pisarze florency, Casa Buonarroti, Florencia

charakteru i chwając wielkość jego czynów. Czy w podobny sposób witano innych gości?

Oczywiście, można by się zastanawiać, czy o wyborze takiej nazwy dla willi Giovia nie zdecydowały także i inne przesłanki: m.in. właściwa temu pokoleniu megalomania. Być może, że właśnie nazwisko samego fundatora, które entymologicznie wiązało się z największym bóstwem kosmicznym Jowiszem⁸⁶ utożsamianym tak często z Apollem-Febusem — stało się okazją do szczególnej pochwały samego fundatora tego przybytku Muz. Dzięki Gioviowi — twórcy willi i jej programu malarskiego — Muzy posłyszały znów dźwięki muzyki apollińskiej i rozpoczęły swój taniec.



16. F. Luccari, Droga do Apollina i do sztuk, rysunek

Musaeum zlokalizowane zostało w zrekonstruowanym domu antycznego pisarza — antycznego czciciela Muz — Pliniusza Mł. Ta okoliczność uzasadniała słuszność przedsięwzięcia.

MIEJSCE SZTUKI W MUSAEUM

Bogaty program artystyczny a przede wszystkim dekoracja malarska, sztukatorska i rzeźbiarska dowodzą, że sztuki plastyczne stanowiły kanwę, na której opierał się cały analizowany powyżej program *Musaeum*. —

⁸⁶ Gra słów oparta na Giovio-Jovio.

Czy znajdowały się tam także i inne mniej związane z wnętrzem przedmioty sztuki?

Doni zbył całą tę kwestię zbyt ogólnikowo zwrotem: „mille antichità”⁸⁷. Nie ma najmniejszej wątpliwości, że oprócz portretów na płótnie, medali, monet i gem znajdowały się i inne przedmioty, jak np. arraszy i obrazy. Istnieją na to różne dowody pośrednie: m.in. pisarskie zainteresowania Giovia sztuką. Warto wspomnieć wzorowany na Pliniuszu zarys historii sztuki włoskiej oraz biografie kilku wybitnych artystów współczesnych: Leonarda da Vinci, Rafaela Santi, Michała Anioła Buonarroti, Tycjana Veccelio oraz Bosso Dossiego⁸⁸.

O miejscu, jakie zbiory sztuki zajmowały w willi Giovia może świadczyć, obok fragmentarycznych świadectw współczesnych i późniejszych pisarzy, wypowiedź Lomazzo, który *Musaeum* nad jeziora Larium zaliczył do grupy najważniejszych muzeów szesnastowiecznej Europy. Powtarzam określenie „muzeów”, ponieważ terminu tego użył — i to bez wątpienia za przykładem Giovia — sam Lomazzo. „Ten wielki król (Filip II) — pisał autor *Idea del Tempio* — posiada, oprócz swego *Musaeum* (Museo) sławnego ze względu na przebogie zbiory obrazów, rzeźb, wyrobów ze złotnictwa, książek i broni [...] przepiękne, zawieszane nad drzwiami swych salonów obrazy Tycjana i innych mistrzów...”⁸⁹. Lomazzo scharakteryzował także zawartość innych zbiorów — używając konsekwentnie terminu „Museo”; były to kolekcje Maksymiliana II i Rudolfa II, Wielkiego Księcia Toskanii, króla francuskiego, księcia Savoia, księcia bawarskiego oraz [...] Paola Giovio, biskupa Nocery⁹⁰.

Muzea — i to zarówno antyczne, jak i nowożytne — twierdził Lomazzo — zawierające rzeźby i obrazy świadczyły o uznaniu jakim społeczeństwo darzyło sztukę i artystów⁹¹. Wprowadzenie artystów (ich wizerunków i dzieł) do przybytku Muz — *Musaeum* — stanowiło przejaw humanistycznej konsekwencji tego typu talentu, a w rezultacie — uznanie sztuk plastycznych za godne miana sztuk wyzwolonych...⁹². Jeśli

⁸⁷ A. F. Doni, *List do Agostino Landi*, [w:] *Lettere*, Venezia 1552, s. 80—86.

⁸⁸ Por. Z. Waźbiński, op. cit., s. 165—172.

⁸⁹ G. P. Lomazzo, *Idea...*, s. 373.

⁹⁰ Ibid., s. 377—385; tenże, *Trattato...*, ks. 6, rozdz. 51, s. 380.

⁹¹ G. P. Lomazzo, *Idea...*, rozdz. 6, s. 371; „Ma non per questo restarono però mai i principi nostri d'inalzare et esaltare i pittori moderni come già fecero i principi antichi di tutte le nazioni i pittori dei suoi tempi. Il che si può comprendere da diversi Musei, che ora si vedono di molti principi...”

⁹² Por. R. Wittkower, *The Humanistic System of Arts*, *Journal of the History of Ideas*, 1964, s. 263. Przedstawienie Apolla z dziewięcioma Muzami — uosabiającymi „sztuki wyzwolone” spotykamy na sepecie arcyks. Ferdynanda z Tyrolu (obecnie w Wiedniu) powstałego zapewne pod wpływem idei Paola Giovio. Por.: J. Schlosser, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, Leipzig 1908, s. 65 i n., oraz D. Heikamp, *Zur Geschichte der Uffizien-Tribuna und der Kunstschränke in Florenz und Deutschland*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1963, s. 228.

Giovio dokonał tego spektakularnego wprowadzenia sztuk plastycznych do sanktuarium Muz, to Lomazzo intencję tę w pełni — i jako artysta i pisarz — aprobował, a co więcej — upowszechnił.

Termin „muzeum” przyjął się — dzięki Lomazzowi — najpierw na terenie Italii Północnej⁹³, a następnie na terenie całej Europy⁹⁴. Jeśli w XVII i XVIII w. używano często innych określeń, jak Galeria (pod wpływem muzeum Medycejskiego), antykwarium (zbiory monachijskie), czy gabinet (Francja i Niderlandy), to w wieku XIX przeważał i zatriumfował termin ukuty przez Giovio i propagowany przez Lomazza — muzeum⁹⁵.

Terminem tym określano w zasadzie instytucję o charakterze publicznym (choć nie wyłącznie)⁹⁶ zawierające zbiory o charakterze uniwersalnym (wielodziałowe), z dominującą rolą kolekcji artystycznej (w muzeach uniwersalnych)⁹⁷.

Genezy samego terminu jak i treści, jaką zawierał należy doszukiwać się właśnie w koncepcjach XVI-wiecznej, przesiąkniętej piętnem świadomości historyzującej, humanistyce włoskiej.

Zygmunt Waźbiński

PAOLA GIOVIO'S MUSAEUM AT COMO
ITS ORIGIN AND SIGNIFICANCE

(Summary)

Paola Giovio's villa at Como named by its creator as *Musaeum* is still the object of great interest for culture and art research workers. Recent study on that theme by P. O. Rave is particularly worthy of notice and it is valuable contribution to knowledge about the museum history and appearance. Painter's picture of the villa made about 1600 and found by P. O. Rave has enabled reconstruction of that complex and interesting residential unit. Rave, just as his predecessors, undertaking the reconstruction of complete programme has, however, limited his work to situated there magnificent collection of portraits of people of distinction.

⁹³ Por. m.in. C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte*, Venezia 1648, s. 166, 199 (choć używa także innych nazw: Galeria, gabinetto).

⁹⁴ Por.: J. Schlosser, *La letteratura artistica*, Firenze 1956, s. 195—197. Terminu tego używał już (pod wpływem Giovio) Quickelberg, *Theatrum* 1556.

⁹⁵ Por.: H. Selig, *The Genesis of Museum*, *Architectural Review*, 1967, 141, s. 103—104.

⁹⁶ Większość „muzeów”, począwszy od Giovio aż do XIX w., była w zasadzie muzeami-rezydencjami.

⁹⁷ Muzeum XIX-wieczne; por. F. Taylor, *The taste of Engels*, Boston 1946.

In opinion of this paper author, the programme of Giovio's villa was composed of three at least elements:

1. Villa as the reconstruction of ancient residence of Pline the younger.
2. Villa as Glory Pantheon of great people.
3. Villa as "sanctuary of Muses" — patronesses of liberal arts (from that the name *Musaeum*).

The position of theatrical arts (shown by both the collection of works of art and their authors) is particularly worthy of notice since they are ennobled here to the rank of liberal arts.

Musaeum was then the monument of specific kind: the idealizing "reconstruction" of residence for antique humanist destined for the residence of contemporary humanist. Due to the initiative of "new Pline", Muses personifying arts and sciences went back again to Larium lakeside. That idea has been shown in the conception of "open house" i.e. recreation villa and literary salon looking like Academies being very popular in XVth and XVIth centuries, where all topics related to the culture, literature and arts were discussed.

Giovio's foundation (its stability and sacredness have been secured with testament in 1552) as *Musaeum* — Muses place — was then the double monument: keeping alive memory of one from the great precursors of humanism it venerated also, and may be first of all, the person of its creator. I mean, it is possible to suspect the prototype of biographic museum in the foundation. Such museum would be created soon at the beginning of XVIIth century by Leonardo Buonarroti which dedicated it to his great uncle Michel Angel.

The term "museum" has been accepted as the designation of building containing multidivision collection (where fine arts had, however, the most favoured position) first in north Italy (XVIIth and XVIIIth centuries) and next in north Europe (XVIIIth and XIXth centuries). This fact proves the great meaning of that initiative for development of contemporary museology taken by XVIth century historian.